

Zur Laokoon-Gruppe und ihren Künstlern

Die klassische Archäologie *), auf dem Schnittpunkt zwischen der Altertumswissenschaft einerseits und der Kunstgeschichte andererseits angesiedelt, hat methodisch und materiell an diesen beiden Wissenschaften ebenso Anteil wie an der Ur- und Frühgeschichte. Aber nur in seltenen Fällen läßt sich eine saubere Übereinstimmung herstellen zwischen dem, was die Nachbarwissenschaften anbieten, und dem, was der Archäologe aus seinen eigenen Quellen, der materiellen Hinterlassenschaft der griechisch-römischen Antike, beisteuern kann. Gelingt eine solche Kombination, dann ist das Ergebnis oft dennoch in seinen Einzelheiten wie in der Gesamtbeurteilung umstritten. Von einem solchen Fall soll heute hier die Rede sein.

Das vielleicht populärste Beispiel einer nahezu vollständigen Kongruenz zwischen literarischer Quelle und archäologischem Fundobjekt ist jene Gruppe, die am 14. 1. 1506 mitten im antiken Rom bei Untersuchungen in einem Weinberg am Mons Oppius zutage kam: der Laokoon. Sofort nach der Entdeckung der Gruppe, die auf dem Stich des Marco Dente noch ohne die späteren Ergänzungen zu sehen ist, haben die Gebildeten der Zeit, an ihrer Spitze Giuliano da San Gallo und Michelangelo, die Verbindung zwischen dem eben gefundenen Kunstwerk und einer Notiz in der kunstgeschichtlichen Partie der Naturgeschichte des älteren Plinius (36, 37) hergestellt. Dieser legt in einer zwischen 69 und 79 geschriebenen Passage dar, wie hinderlich eine Mehrzahl von an einem einzigen Werk mitschaffenden Künstlern dem Ruhm des einzelnen unter ihnen sei. Als Beispiel nennt er den „Laokoon, der sich im Haus des Imperators Titus befindet, ein Werk, das allen anderen der Malerei und Plastik vorzuziehen ist. Aus einem einzigen Steinblock schufen ihn und seine Kinder und die bewunderungswürdigen Windungen der Schlangen nach Ratsbeschluß die hervorragenden rhodischen Künstler Hagesander, Polydoros und Athanadoros“. Zu diesem Zitat ein paar Bemerkungen. Ob der Fundort zum Palast des Titus gehört hat, ist nicht ganz sicher; er lag jedoch mindestens in großer Nähe der Kaiserpaläste und des einstigen „Goldenen Hauses“ des Nero. Falsch ist die Behauptung des Plinius, die Gruppe bestehe aus einem einzigen Block Marmor. Neue Untersuchungen haben gezeigt, daß sieben oder acht Stücke griechischen Marmors schon antik zur Gruppe zusammengesetzt wurden; dazu kommt der Hauptteil des Altars, auf dem Laokoon sitzt, aus italischem Marmor (Carrara-Marmor). Letzteres zeigt, daß die Gruppe entweder nicht vor der Zeit des Kaisers Augustus in Italien gearbeitet wurde oder bei der Aufstellung in Rom

*) Antrittsvorlesung, gehalten am 1. Februar 1966. Von den zur Unterstützung der Ausführungen gezeigten Lichtbildern sind hier nur vier wiedergegeben.

Stückung mit eigens gefertigten Teilen erfuhr. Was die Bemerkung heißen soll, die Künstler hätten „nach Ratsbeschluß“, *de consilii sententia*, gearbeitet, ist bis heute unklar. Trotz allem kann an der Identität der von Plinius genannten Gruppe mit dem 1506 gefundenen Werk kein Zweifel bestehen. Und in einem Punkte hat der römische Ritter über fast zwei Jahrtausende bis zum heutigen Tage Recht behalten: Kaum einer der vielen Kunstfreunde, die den Laokoon zu kennen meinen, erinnert sich der Namen seiner drei Bildhauer. Da wir die Anteile der genannten Rhodier Hagesander, Athanadoros und Polydoros nicht zu scheiden vermögen, sind die Künstler nicht zu Individualitäten geworden.

Ruhm und Popularität haben dem Ansehen der Gruppe in neuerer Zeit vornehmlich geschadet. Mit vielen anderen bedeutenden Werken teilt der Laokoon das Schicksal, so bekannt zu sein, daß er kaum mehr genau angesehen wird. Denk- und Anschauungsklischees vergangener Zeiten stehen seiner Würdigung auch heute im Wege. Als die Gruppe bald nach ihrer Entdeckung auf der Grundlage einer Studie Baccio Bandinellis durch Montorsoli, einen Mitarbeiter Michelangelos, ergänzt wurde, schuf steile Wiederherstellung der rechten Arme von Vater und jüngerem Sohn jene Gruppe, deren Aufbau in einem einseitig verschobenen ungleichseitigen Dreieck über einem liegenden Rechteck für viele Generationen die Vorstellung von der antiken Laokoon-Plastik bestimmt hat. In dieser Gestalt hat sie bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts im Vatikan gestanden, hat sie leidenschaftliche Bewunderung und ebenso leidenschaftliche Gegnerschaft erfahren, hat sie die für uns in LESSINGS Laokoon-Studie gipfelnden kunsttheoretischen Schriften angeregt, hat sie eine so weltweite Wirkung entfaltet, daß man sich auch dann nicht zu einer Korrektur entschloß, als man 1905 die Elemente dafür in die Hand bekam. Erst seit 1957 und bis 1960 geschah, was als Grundlage aller Arbeit selbstverständlich sein sollte, die Entfernung aller überflüssigen und falschen Ergänzungen. Mit der alten Restauration der beiden rechten Arme von Vater und Sohn ist nicht nur die prachtvoll manieristische Übersteigerung der Komposition nach der einen Seite weggefallen, auch das Kräftespiel im Körper des Laokoon bietet sich neuem Verständnis dar (Abb. 1). Schon Michelangelo hatte vorgeschlagen, Laokoons rechten Arm in seinem Ellbogengelenk zu beugen, den Unterarm stärker zum Kopf zurückzuführen. Aber seine Idee, der die ausgeführte Ergänzung dann nicht folgte, gedieh nicht über eine skizzenhafte Ausführung in Marmor hinaus. Als 1905 der Hauptteil des originalen Armes erkannt wurde, erwies sich, daß der große Plastiker mit seiner mehr klassischen als manieristischen Lösung Recht gehabt hatte. Wir müssen unsere Vorstellung vom Aufbau der Gruppe entscheidend ändern. In der Hauptsache wird die Wiederherstellung, die im römischen Museo dei Gessi durchgeführt wurde, Zustimmung finden. Nur über die Haltung des rechten Armes des jüngeren Sohnes und der rechten Hand seines älteren Bruders kann man im einzelnen noch verschiedener Meinung sein.

Ein weiterer Punkt ist bedeutsam. Mit der notwendigen Ergänzung des einst wohl metallenen Kranzes auf dem Haupte des Laokoon, die in den Hauptzügen als gesichert angesehen werden darf, haben sich die Proportionen im Gipfelpunkt der gesamten Komposition geändert, hat sich das Gewicht der Gegenrichtung des Laokoonkopfes gegen die Achse seines Oberkörpers entscheidend verstärkt. Vor dem neu gewonnenen Aufbau muß die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes überprüft werden, wobei wir uns des Mangels bewußt bleiben, den das Fehlen der einst vorhandenen, in Gewändern und Schlangenleibern, Haaren, Kranz, Augen und Lippen recht lebhaft zu denkenden Bemalung darstellt.

In der Diskussion auch nur der letzten drei Jahrzehnte schwankt der Ansatz der Gruppe um zwei bis drei Jahrhunderte — ein erstaunliches Phänomen, wenn man sich all die Mühe vor Augen hält, die seit Jahrhunderten auf diese Frage verwandt worden ist. Einigkeit herrscht nur darüber, daß das Werk nicht vor dem Hellenismus, nicht wesentlich vor dem Altar von Pergamon, der seinerseits dem früheren 2. Jh. v. Chr. angehört, entstanden sein kann. Aber ob im 2. oder im 1. Jh. v. Chr. oder erst im 1. Jh. n. Chr., das ist umstritten.

Eine überaus geistreiche Kombination hatte die Namen der drei Künstler, die auf Rhodos nicht eben selten sind, als diejenigen gewählter Priester auf einer rhodischen Inschrift wiedererkannt, hatte danach einen Stammbaum rekonstruiert und den Laokoon entsprechend in der letzten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts angesetzt. Neufunde des Jahres 1957 haben diese Kombination zerstört, denn hier wurden die Vatersnamen der drei Bildhauer erstmals urkundlich faßbar und damit die Unhaltbarkeit des rekonstruierten Stammbaums erweisbar.

In einer seit alters als „Tiberiusgrotte“ bekannten Höhle zwischen Gaeta und Terracina an der Westküste Italiens, nahe der Stadt Sperlonga, kamen damals zahlreiche Bruchstücke z. T. weit überlebensgroßer Skulpturen zutage, die sich nach anfänglich irrigen Deutungsversuchen als eine Art „Odyssee in Marmor“ herausstellten. Eine mitgefundene Inschrift in mäßigen lateinischen Versen spricht von einer Stiftung eines Faustinus, über dessen Identität mit jenem Faustinus, den Martialis im ausgehenden 1. Jh. n. Chr. nennt, keine Sicherheit besteht. Der Text, dessen naiv-unreflektierter Vergleich zwischen Dichtung und Plastik LESSINGS ganzen Spott herausgefordert hätte, sagt aus, daß Vergil, könnte er noch einmal der Umwelt zurückgegeben werden und könnte er die Werke hier sehen, selber zugeben müßte, daß Dichtung nie so lebendig wie diese Skulpturen die Blendung des Polyphem, die Wildheit der Skylla auf ihrem Felsen, den Untergang des Schiffshecks (das Schiff des Odysseus ist natürlich gemeint) im Strudel darstellen könne. Ein gewaltiger Anspruch, der uns aus diesen Zeilen entgegenklingt. Die vorbildlich schnelle Veröffentlichung der Funde durch G. IACOPI und die dazu gemachten Vorschläge von H. P. L'ORANGE und B. ANDREAE ver-

schaffen uns die Möglichkeit, eine Vorstellung von diesen Skulpturen zu gewinnen und sie an dem Tenor der Inschrift zu messen.

Vor und in einer ausgedehnten Grotte, von der aus zwei weit geöffnete Nebengrotten zugänglich sind, hat Faustinus eine gewaltige und aufwendige Anlage von Wasserbecken herstellen lassen, die durch das Meer gespeist werden. Im runden hinteren Becken erkennen wir eine große Basis. Auf ihr hatte einst die Skyllagruppe Platz. Erhalten ist ferner ein Schiff — oder genauer und mit dem Text der Inschrift: ein Schiffsheck (denn mehr war es nie) — und zwar so gut, daß die Ergänzungen als sicher bezeichnet werden können. Es handelt sich um den rückwärtigen Teil eines schnellen Ruder- oder Segelschiffs rhodischen Typs, dessen Steven sich höher emporschwang als die erhaltenen Reste es zeigen. Der Steuerkasten mit dem darinsteckenden Ruder ist sorgfältig und mit liebevoll nachgezeichneten technischen Details wiedergegeben. Hingestreckt auf dem Schiff liegt, wie eben von dem herabgestürzten Mastbaum erschlagen, ein bärtiger Mann, dessen ausdrucksvoller Kopf eine erste Anschauung von der künstlerischen Qualität dieser Skulpturen vermitteln mag. Unmittelbar beim Steuerkasten findet sich die Inschrifttafel, die die Künstlersignatur enthält. Der Text lautet, in Übersetzung: „Athanadoros, des Hagesandros Sohn, und Hagesandros, des Paionios Sohn, und Polydoros, des Polydoros Sohn, aus Rhodos, haben (es) geschaffen.“ Es sind die drei Künstler der Laokoongruppe, denen wir hier wiederbegegnen; aus ihrer Werkstatt stammen, dem Stil nach zu urteilen, auch die übrigen in der Faustinus-Inschrift genannten Arbeiten.

Da ist zunächst die Skylla-Gruppe. Ein großer Teil der zu ihr gehörigen Bruchstücke bleibt ohne präzise erkennbaren Zusammenhang untereinander. Seit der klassischen Zeit wird Skylla meist so dargestellt, daß ein unbekleideter weiblicher Oberkörper etwa in Hüfthöhe von einem Gürtel umgeben ist, unterhalb dessen er sich in gewaltigen Fischschwänzen fortsetzt; aus dem Gürtel aber kommen Vorderkörper von Tieren, meist Hunden — denn Homer sagt von der Skylla, sie belle —, aber auch von Löwen, Wölfen usw. hervor. Ist Skylla mit den Gefährten des Odysseus Bildthema, so hat in der Regel jeder dieser Tierköpfe einen Gefährten des Odysseus gepackt; außerdem können noch die Fischschwänze am Kampf mit den aus dem Schiff geraubten Gefährten beteiligt sein. In Sperlonga fehlt der Oberkörper der Skylla, aber man erkennt unter den Fragmenten die Fischleiber und die Ruderer des Odysseus im Kampf mit den Tierköpfen. In einem besonders eindrucksvollen Fragment wird der vergebliche Versuch des Griechen, den schon zubeißenden Kopf des Untiers abzuwehren, in seiner Zwecklosigkeit durch den ziel- und haltlos nach oben fahrenden rechten Arm unterstrichen, aber erst wer nahe herantritt, kann den prachtvollen Naturalismus erfassen, mit dem hier Tierkopf und Fischleib charakterisiert sind. Wieder überzeugt die Qualität der handwerklich-künstlerischen Arbeit im einzelnen, während sich die Komposition im ganzen noch nicht be-

urteilen läßt. Aber schon hier drängt sich der Verdacht auf, daß die von der Inschrift so gerühmte Lebendigkeit der Darstellung in erster Linie im Naturalismus des Details, in einer ganz von der Oberfläche her gesehenen „Richtigkeit“ oder „Stimmigkeit“ der Szene sich zu erkennen gibt, in einer Art des Sehens also, die die Phänomene von der Außenseite, von der Haut her, nicht vom Wesenskern zu erfassen trachtet. Wir werden auf diese Frage noch zurückzukommen haben.

Aus der Odyssee wird Ihnen die greuliche Geschichte von der Blendung des einäugigen Unholds und Riesen Polyphem durch Odysseus und seine ausgewählten Gefährten in Erinnerung sein. Der trunken gemachte und auf seinem Lager ruhende Sproß des Poseidon wird mit Hilfe eines zugespitzten und am vorderen Ende glühend gemachten Ölbaumknüttels seines Auges beraubt. Odysseus steht vorn am Rundholz und dreht es, wie er ausführlich beschreibt, im zischenden Auge des Menschenfressers. Ein Relief in Catania stellt diese Szene dar. Die Gruppe in Sperlonga muß etwa so wie auf dem Relief komponiert gewesen sein, was zuerst und unabhängig voneinander B. ANDREAE und G. SÄFLUND erkannt haben. Von dem Unhold sind wesentlich das eine Bein und die beiden Hände erhalten; die anderen Bruchstücke sind hier ohne Bedeutung. Nach den erhaltenen Fragmenten maß der liegende Polyphem etwa 6 m in der Länge; neben den etwa lebensgroßen Gestalten um ihn herum muß diese Riesenhaftigkeit doppelt stark gewirkt haben. Das Bein, das man sich entsprechend dem Relief flach ausgestreckt denken muß — das untere Auflager ist erhalten —, zeigt mächtig gewölbte Muskeln, ein virtuos durchgeführtes Spiel von Lichtern und Halbschatten auf seiner Oberfläche; die Wiedergabe von Behaarung in einem dicken Büschel auf dem Spann kennzeichnet es vorzüglich als das eines Wilden, eines Unmenschen. Die beiden Hände, im Museum fälschlich neben einem zur Skylla gehörigen Tierkörper montiert, sind leer und kraftlos, wie es dem Relief entspricht; ihm ähnlich werden sie einst herabgehangen haben. Von den zu dieser Szene gehörigen Gefährten des Odysseus stammen die bei weitem am besten erhaltenen Teile des ganzen Fundes. In des einen rechter Hand ist noch das Ende des Rundholzes zu sehen, mit dem Polyphem geblendet wird (Abb. 2). In mächtiger Ausfallstellung nach vorn, den Oberkörper in der Anstrengung des Schiebens und Stoßens und Drehens stark durchgebogen, so steht er vor uns; das Auf und Ab der in der Anstrengung schwellenden Muskeln ist fast schmerzhaft deutlich wiedergegeben. Dabei ist die Gestalt nahezu flächenhaft aufgebaut, die Bewegung von Armen, Beinen und Rumpf verläuft so, daß diese Gestalt nur von einem Blickpunkt aus wirklich erfaßt werden kann; sie ist, um es mit einem wenig schönen Wort der Fachsprache zu sagen, einansichtig gebaut. Einansichtig, wenn auch keineswegs so flächenhaft, ist auch die Gestalt eines mit entsetztem, zurückgewandtem Blick bergan davonstürmenden Mannes. Die stilistischen Charakteristika, die wir der zuvor betrachteten Figur entnahmen, passen weitgehend auch auf ihn. Drastik der Gesten, Deutlichkeit der Muskeldarstellung, Spiel

mit Lichtern und Halbschatten, ein ganz von der Oberfläche her bestimmter „Naturalismus“, liebevolle Ausmalung der seelischen Gestimmtheit, all das können wir auch hier beobachten.

In diesen Zusammenhang gehört vielleicht noch ein Jünglingskopf, dessen Ausdruckskraft für den modernen Betrachter durch die Verletzung der Oberfläche noch gesteigert erscheint. In der Vorderansicht ganz zu den fast „barock“ anmutenden Gestalten passend, die wir bislang betrachtet haben, bietet sein Hinterkopf dem ersten Blick eine gewisse Überraschung. Denn die Art, wie der Kopfumriß vor dem Übergang in den Nacken eingezogen ist, wie Locken in scheinbarer Unordnung sorgsam so komponiert sind, daß ein übersichtliches Bild gewahrt bleibt, wie die Schichtung der Haarlocken ein überschaubares und rationales Gefüge von Auf und Ab, von Hebung und Senkung, von Licht und Schatten erkennen läßt, das ist nicht mehr „barock“ (wenn dieser Ausdruck im Zusammenhang der antiken Kunstgeschichte überhaupt verwandt werden darf), das ist reiner Klassizismus. Von hier aus werden rückblickend manche Züge auch in den bereits betrachteten Gestalten verständlicher, vor allem die klare Überschaubarkeit etwa der Schiffsszene von einem Punkt aus, die zurückhaltende Räumlichkeit der Komposition, soweit wir sie zu fassen vermögen. In welchem Maße diese Bildhauer in allen Spielarten zu brillieren vermögen, die ihrem jeweiligen Zweck am besten angepaßt schienen, zeigen die letzten der hier zu betrachtenden Fragmente, der Kopf des an seinem Pilos, der spitzen Kopfbedeckung kenntlichen Odysseus (der wohl zur Polyphem-Gruppe gehört hat) und das Kultbild der Athena (Abb. 4), bei dem offen bleiben muß, ob es sich hier um das aus Troja geraubte Palladion oder um ein Schutzbild auf dem Schiff handelt. Der Gegensatz der bewußt muskulös gehaltenen Hand mit dem Unterarm einerseits zu dem bei aller Lieblichkeit der Gesichtszüge starr und altertümlich, eben klassizistisch wirkenden Götterbild andererseits ist gesucht, aber auch virtuos durchgeführt. Auch hier bewährt sich die Beobachtung, daß der sog. Naturalismus vor allem in der Detaildurchführung und in der Oberflächenbehandlung zu finden ist; die Seitenansicht der Gruppe mag es noch einmal bezeugen.

Nun aber der Kopf des Odysseus (Abb. 3). In den tiefliegenden Augen, der bewegten Stirn- und Brauenführung, in dem lebhaften, ja dramatischen Spiel der Haupt- und Barthaare, in der aufgelösten Locken, in der ganz unklassischen Profilbildung des Kopfes stellt er sich zu den „barock“ wirkenden Teilen des Ganzen. Aber nicht darin liegt in unserem Zusammenhang seine Bedeutung, sondern in seiner unmittelbaren Nähe zum Laokoon. Bei Berücksichtigung des verschiedenen Themas, schmerz erfüllter, im Todeskampf ringender Priester hier, der listenreiche Held und Dulder dort, ist die Behandlung von Stirn und Wangen, Mund und Barthaaren hier wie dort erstaunlich ähnlich. Von der gleichartigen technischen Arbeit einmal abgesehen, ist vor allem die von der Oberfläche und nur von ihr ausgehende Bewegung, die Freude an den vielen scheinbar so

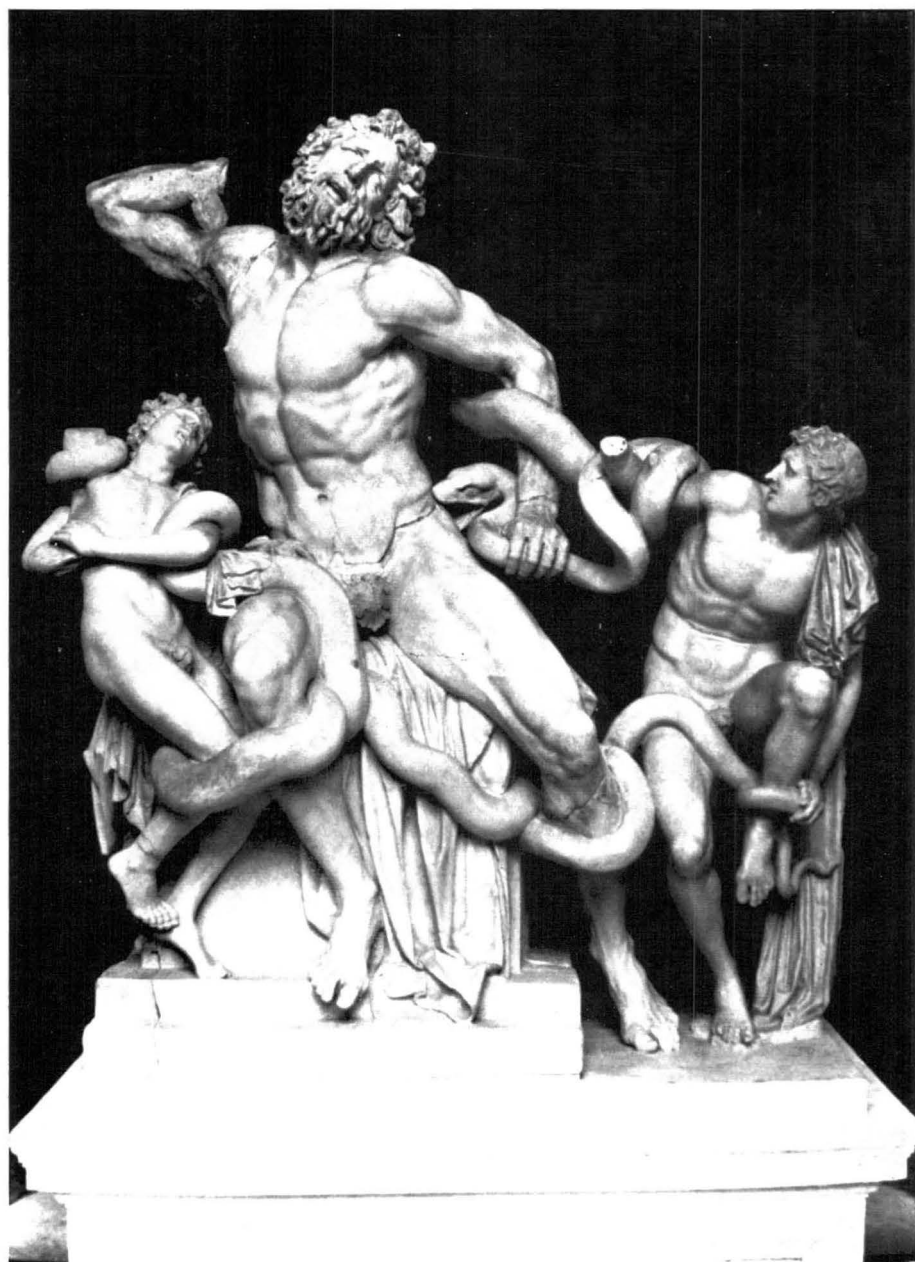


Abb. 1

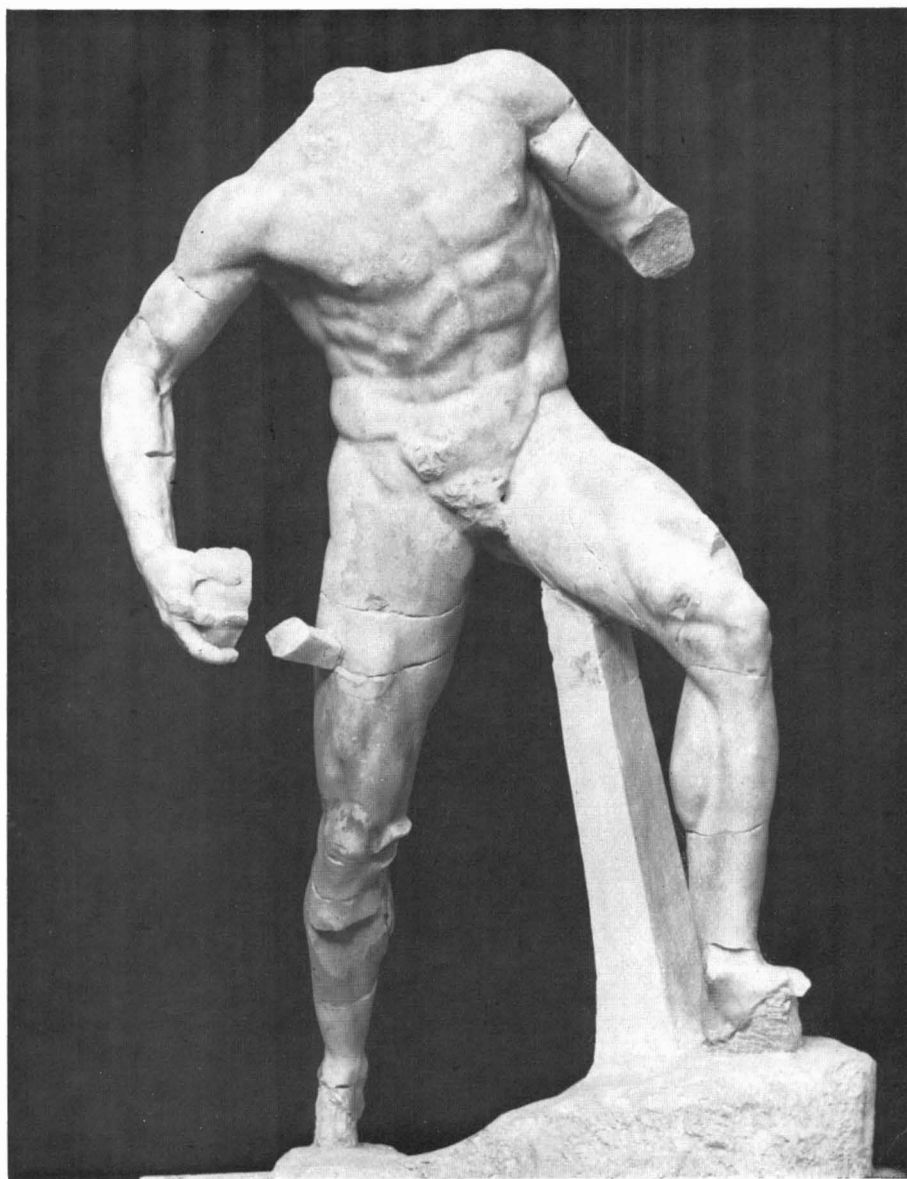


Abb. 2



Abb. 3

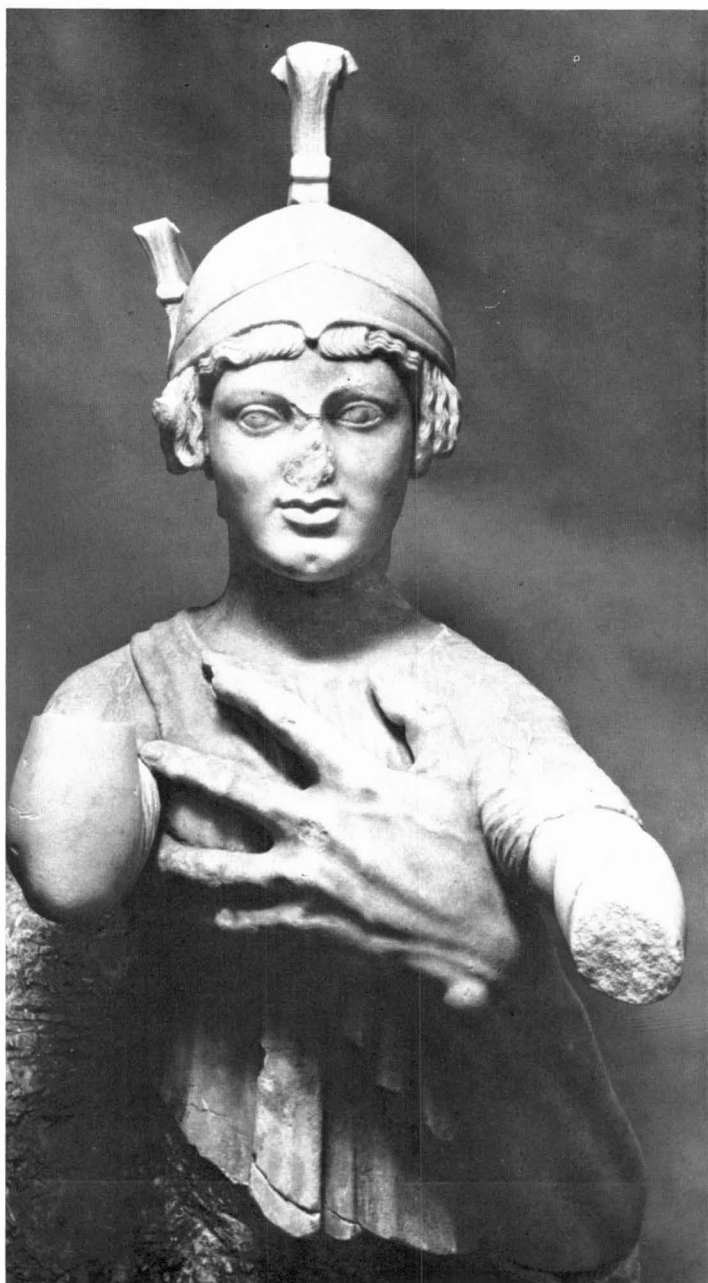


Abb. 4

natürlichen, also naturalistischen Hebungen und Senkungen, Lichtern und Schatten vergleichbar. Wir brauchen nur einen Kopf vom Gigantenfries des Pergamonaltars daneben zu halten, um des — übrigens schon oft formulierten — Unterschieds inne zu werden, der spürbar wird, obwohl Laokoon und Odysseus ohne Zweifel auf Werke der Altarzeit zurückblicken: in Pergamon Zusammenfassung der Einzelformen — beachten wir etwa die Haarlocken —, Unterordnung der Bewegung in Stirn, Brauen, Augen und Wangen, auch im Mund, unter den Gesamteindruck, Bewegung und plastische Modellierung ganz von innen heraus gestaltet und empfunden, dagegen bei den Rhodiern Isolierung der Einzelform, Unterordnung der Bewegung nicht unter den Gesamteindruck, sondern unter die ausschließlich von der Oberfläche her bestimmte flache Modellierung, Erfindung und Charakterisierung von der Oberfläche her.

Diese Isolierung der Einzelform, ihre Einbindung in das flache Oberflächenspiel zeigen die Rhodier beim Laokoon ebenso wie etwa bei den Gefährten des Odysseus im Polyphemabenteuer. Die flächige Komposition verbindet die vatikanische Gruppe ebenfalls mit den Sperlonga-Funden; die heftige Bewegung in Verbindung mit mancherlei klassizistischen Einzelheiten, der Scheinnaturalismus im Detail, die künstlerische Schöpfung ganz von der Oberfläche her, all das muß zusammengesehen werden, wenn wir uns nun daran machen, den kunstgeschichtlichen Ort sowohl der Laokoongruppe wie der „Odyssee in Marmor“ zu bestimmen.

Da ist nun eines vorweg zu sagen. Wir sind in der Entscheidung nicht mehr ganz frei. Die Buchstaben der Signatur werden von Kennern der rhodischen Epigraphik in die augusteische oder die frühe Kaiserzeit gesetzt; sie können jedenfalls nicht voraugusteisch sein. Der Besitz der Laokoon-Gruppe durch Titus macht auch die untere Grenze deutlich: es kommt also nur die Epoche zwischen Augustus und dem ausgehenden 1. Jh. n. Chr. in Betracht. Die Signatur zeigt, daß es sich bei dem Schiffsheck und dem zugehörigen Mann um ein Originalwerk handelt. Stiluntersuchungen machen deutlich, daß man in dieser Beziehung Schiff, Polyphemgruppe und Skylla nicht voneinander trennen kann; es handelt sich bei ihnen allen um Arbeiten der gleichen Werkstatt, wenn auch keineswegs nur einer Hand. Der Kopf des Odysseus und der des Laokoon gehören so eng zusammen, daß man sie nur als Erzeugnisse ein und derselben Werkstatt sehen kann, was man auch immer im einzelnen unter diesem Ausdruck in der Archäologensprache verstehen mag. Wir sind von der Art der Zusammenarbeit der drei namentlich genannten Künstler nicht unterrichtet, nur soviel scheint sicher, daß die gleiche Werkstatt auch Kopien nach bekannten Originalen hergestellt hat: in der Grotte bei Sperlonga tauchten z. B. Fragmente einer Kopie der sog. Pasquino-Gruppe auf, die zweifellos von den gleichen Künstlern hergestellt wurde, die auch den Polyphem geschaffen haben. Aber es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß die Faustinus-Inschrift nur die von uns für Originale gehaltenen Werke

erwähnt, die Kopie dagegen nicht, obwohl sie sich thematisch recht gut in den troischen Zusammenhang einfügt. Offenbar hat man zur Zeit der Abfassung der Inschrift recht genau gewußt, wie die einzelnen Arbeiten in der Grotte zu beurteilen waren.

Die Gruppen in der Grotte von Sperlonga müssen im Altertum eine gewisse Berühmtheit besessen haben, denn es gibt von ihnen, wie B. ANDREAE nachgewiesen hat, römische Kopien. Keine dieser Kopien ist, soweit sich das beurteilen läßt, älter als das 2. Jh. n. Chr., was mit den angegebenen Zeitgrenzen für die Entstehung dieser Skulpturen gut übereingeht. Keine von ihnen reicht in der Qualität der Arbeit, in der Nähe zu griechischer Arbeitsweise an die Funde aus der Grotte heran; auch von da aus erweisen sich diese als Originalarbeiten.

Zur zeitlichen Einordnung der Sperlonga-Funde und der Laokoon-Gruppe ist es nun vorläufig nicht möglich, nach altbewährter Methode von gesicherten Werken auszugehen, mit denen die einzuordnenden Skulpturen verglichen werden können. Der Laokoon war nicht ohne Grund in den letzten Jahrzehnten so umstritten: überzeugende stilistische Parallelen für ihn kennen wir nicht, seit RUDOLF HORN in den *Römischen Mitteilungen* von 1940 nachgewiesen hat, daß er grundlegend anders strukturiert ist als die hochhellenistischen Werke der Zeit des Altars von Pergamon, daß er unbedingt später entstanden sein muß. Eine Kombination mit hellenistischen Werken dieser Zeit scheitert ohnehin daran, daß Plinius — worauf B. ANDREAE hingewiesen hat — wohl nicht eine Plastik als außergewöhnlich vorzüglich preisen kann, wenn sie aus einem Zeitraum stammt, von dem der nämliche Plinius sagt, daß in ihm die Kunst erstorben war, um erst 156 v. Chr. wiederzuerwachen. Selbst einem gewiß recht oft flüchtigen Kompilator wie Plinius ist eine solche Inkonsistenz nicht zuzutrauen. Im späteren Hellenismus sind stilistische Parallelen zum Laokoon schwer zu finden, er stand da immer sehr isoliert. In der römischen Literatur wird in der Zeit Caesars und danach zwar lebhaft mit hellenistischen Vorbildern gearbeitet, wofür hier etwa Catull und die Hirtengedichte Vergils angeführt sein mögen, aber es handelt sich dabei gerade um die kleine Form, die man schätzt, während man den monumentalen Dichtungsgattungen ausweicht. In der uns bisher bekannten Plastik caesarischer und augusteischer Zeit aber scheint nirgends Platz für ein so monumentales Werk, das sich in seinen Formen stark an hochhellenistischem Gut orientiert. Denn an der Absicht der rhodischen Künstler, hochhellenistisches Pathos und die zugehörige Formensprache als Vorbild zu nehmen, besteht kein Zweifel.

Ob die Verse des Faustinus einen Datierungsanhalt geben können, muß von kompetenter philologischer Seite noch genau untersucht werden. Vorher kann an eine Identifikation dieses Faustinus mit dem von Martialis genannten großen Herrn und Verseschmied keine Folgerung angeschlossen werden, die uns hier weiterhelfen könnte. Immerhin wird man auch bei vorsichtiger Verwendung der Verse

sagen dürfen, daß die Formulierung, Vergil müsse, könne er noch einmal zum Leben erweckt werden, zugeben, die Künstler hier hätten ihre Aufgabe besser gelöst, als Dichtung es vermöchte, den Schluß sehr nahelegt, daß Vergil diese Werke nicht hat sehen können, weil es sie zu seiner Zeit noch nicht gab. Wir bekämen damit die mittel-augusteische Zeit als frühesten Termin für die Entstehung der rhodischen Skulpturen.

Nur selten ist bisher der Versuch gemacht worden, eine spätere Entstehung des Laokoon in Betracht zu ziehen. Eine Skulptur, die in der Antike (d. h. bei näherem Zusehen: bei Plinius) und in der Neuzeit so hoch geschätzt wurde, kann doch nicht — darüber herrschte weitgehende Einigkeit — aus einer Epoche stammen, die selbst heute noch vielen als eine Verfallszeit der Kunst gilt. Die wenigen, die eine Datierung in neronisch-flavische Zeit erwogen, haben jedenfalls nie den Versuch gemacht, diese Datierung ernstlich kunstgeschichtlich zu begründen.

Um es gleich zu sagen: Eine überzeugende Begründung dafür kann auch heute noch nicht gegeben werden; sie ist schon deshalb nicht möglich, weil wir eine zu geringe Kenntnis der neronisch-flavischen Kunst außerhalb der Staatsdenkmäler und der Porträts haben. Soviel kann jedoch gesagt werden, daß die charakteristische Art der plastischen Modellierung von der Oberfläche her, die Vorliebe für Halbschatten und lebhaftere Bewegung der Einzelformen, das klassizistische Verhältnis zum hochhellenistischen „Barock“ ausgezeichnet in die Zeit Neros und der flavischen Kaiser passen. Die Übersteigerung des Pathos, der von außen her gestaltete Scheinnaturalismus, die ausführlich vorgetragene Darstellung des Leidens, der Qualen, des Entsetzens, neben denen die heroische Tat ganz in den Hintergrund tritt, scheint vorzüglich zu den Kennzeichen der neronisch-flavischen Epik zu passen, wie sie ERICH BURCK soeben eindrucklich dargelegt hat. Aber alle diese Überlegungen — das muß sofort zugestanden werden — können eine einzige überzeugende stilistische Parallele nicht ersetzen. Bis der an Funden noch immer so reiche Boden Italiens uns eine solche Parallele schenkt, die ihrerseits sicher datiert, also nicht erst auf dem Umweg stilistischer Reihenbildung eingeordnet sein müßte, ist unsere Aufgabe umgekehrt. Aus der neu erschlossenen Zeitstellung der Laokoongruppe und der Funde aus der Grotte bei Sperlonga haben wir zu lernen, was römische Kunst der frühen Kaiserzeit zu leisten imstande war. Denn auch derjenige, dessen ästhetisches Gefühl durch diese Werke nicht befriedigt wird, der diese spezifische Art von Manierismus, wenn wir diesen Ausdruck einmal verwenden dürfen, nicht schätzt, wird nicht daran vorbeikommen, daß wir es mit Werken von hoher Qualität zu tun haben. Ähnlich wie die Dramen Senecas, die Epen Lucans und des Statius hat die Laokoon-Gruppe ihre Hauptwirkung entfaltet, solange barokkes Pathos noch eine anerkannte Möglichkeit zeitgenössischen Ausdrucks war. In unserer nüchterner gewordenen Gegenwart müssen wir uns vielleicht darauf beschränken, den überraschenden Zuwachs

zur römischen Kunstgeschichte, die neuen Aspekte, die sich hier auf-
tun, zu registrieren und zu verarbeiten. Auch das scheint mir ein
beträchtlicher Gewinn und wird die Forschung noch lange beschäf-
tigen.

Wesentliche Literatur:

- G. IACOPI, *L'antro di Tiberio a Sperlonga*, 1963.
H. P. L'ORANGE, *Kunst og Kultur* 47, 1964, S. 193 ff.
B. ANDREAE, *Römische Mitteilungen* 71, 1964, S. 238 ff.

Nachträglich erschienen und nicht mehr benützt:

- H. SICHTERMANN, *Gymnasium* 73, 1966, S. 220 ff.
P. KRARUP, *Analecta Instituti Danici* 3, 1965, S. 73 ff.